

Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre | BUCEMA

Hors-série n° 2 (2008)
Le Moyen Âge vu d'ailleurs

Jean-Claude Schmitt

Les images médiévales

Référence électronique
Jean-Claude Schmitt, « Les images médiévales », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre | BUCEMA* [En ligne], Hors-série n° 2 | 2008, mis en ligne le 05 mars 2008, consulté le 06 juin 2015. URL : http://cem.revues.org/4412 ; DOI : 10.4000/cem.4412

Éditeur : Centre d'études médiévales Saint-Germain d'Auxerre
http://cem.revues.org
http://www.revues.org

Document accessible en ligne sur :
http://cem.revues.org/4412
Document généré automatiquement le 06 juin 2015. La pagination ne correspond pas à la pagination de l'édition papier.

Jean-Claude Schmitt

Les images médiévales

1 Comment douter que les images furent au Moyen Âge bien plus que ce que nous nommons aujourd'hui banalement une image ? Le monde médiéval s'est progressivement rempli d'images matérielles de toutes sortes : les unes peintes sur les murs, d'autres dans les livres – les *miniatures* étaient ainsi dénommées, non parce qu'elles étaient relativement petites, mais parce que le *minium* était la base de leur couleur rouge –, sur les vitraux des églises, sur les retables et tableaux de bois ; d'autres encore brodées ou tissées – pensons à la Tapisserie de Bayeux, qui est en fait une broderie – ; ou sculptées en bas-relief ou en haut-relief dans le bois ou la pierre, ou encore fondues dans le bronze, l'argent ou l'or. Et cela, sans oublier les ivoires ou encore les mosaïques, elles aussi plus nombreuses que le faible nombre de celles qui nous sont parvenues n'invite à le penser. Toutes ces images se sont conservées très inégalement jusqu'à nous : parfois, un badigeon a protégé une peinture murale plus ancienne, comme ce fut le cas dans les églises de Scandinavie passées au XVIe siècle à la Réforme protestante. Les vitraux, si fragiles, ont rarement survécu tout entiers aux guerres et aux crises iconoclastes. Les façades des églises, spécialement les parties sculptées, n'étaient pas blanches comme le croyait Le Corbusier, mais peintes de couleurs vives ; on retrouve des fragments de ces peintures dans les parties en creux des statues – par exemple à Notre-Dame-la-Grande de Poitiers ou à la cathédrale d'Amiens – et parfois sur des surfaces plus importantes – ainsi à la cathédrale de Lausanne. Il en allait de même des espaces intérieurs, où la pierre n'apparaissait jamais à nu, mais était enduite puis peinte de manière à donner l'illusion du contour des pierres dissimulées au regard [2] ! Tout cela ou presque n'est plus visible aujourd'hui.

2 Évoquons encore d'autres types d'images, extrêmement répandues alors, mais dont seule une minorité a survécu : les armoiries qui n'étaient pas le privilège d'une seule classe sociale, puisque de simples paysans, les artisans, les bourgeois des villes et les villes elles-mêmes, comme toute entité collective, avaient leurs armoiries. Les armoiries nobiliaires s'exposaient non seulement sur le bouclier des guerriers, mais, de manière quasi obsessionnelle, sur le cimier de leur casque, sur leur bannière, sur le caparaçon de leur monture, sur la lice de leur chapelle, sur les murs de la grande salle du château, sur leur sceau. Quand le commanditaire noble d'un retable ou d'un manuscrit précieux de la fin du Moyen Âge se fait représenter avec sa femme, ses fils et ses filles, chacun des membres de la famille porte ses armoiries – combinées pour l'épouse avec celles de son propre lignage – sur tous ses vêtements, suggérant que la personnalité sociale et juridique de l'individu, qui est ainsi affirmée, constitue le tout de la personne. Les monnaies sont non seulement les images médiévales les plus nombreuses qui nous restent – elles se comptent par centaines de milliers –, mais elles avaient en propre de circuler bien plus loin et vite que toutes les autres images, puisqu'elles présidaient aux échanges marchands.

3 Quand on pense aux images médiévales, on invoque surtout, et avec raison, les manuscrits enluminés, qui ont conservé, parce qu'ils étaient rarement ouverts et exposés à la lumière, l'étonnante fraîcheur de leurs couleurs : manuscrits religieux et profanes, dont les commanditaires et les possesseurs étaient des églises et des clercs, mais aussi, de plus en plus, des rois, des princes, des nobles, dont les premières bibliothèques se constituent à partir du XIVe siècle. On connaît l'exemple fameux du duc Jean de Berry.

Pourquoi des images ?

4 L'omniprésence de l'image dans la société médiévale, dont il est aisé de prendre conscience en dépit des pertes, peut nous sembler aller de soi, tant nous sommes nous-mêmes plongés dans un monde d'images. Il nous faut donc prendre un double recul : en restant attentifs à ce que les images médiévales avaient de spécifique, et en gardant à l'esprit que toutes les civilisations, spécialement à l'époque que nous appelons le Moyen Âge, ne font pas preuve d'une semblable « iconophilie », bien au contraire. Cette double question nous importe aujourd'hui : il n'y a pas

de fatalité au déferlement des images – celles de la télévision, de la publicité, etc. – et saisir leur raison historique peut nous aider à les maîtriser.

5 La prise en compte des trois grandes « religions du Livre » qui se font face au Moyen Âge – le judaïsme, le christianisme et l'islam – ce dernier venu se répand au VIIe siècle de notre ère dans tout le monde méditerranéen avec une rapidité stupéfiante – démontre que la tradition monothéiste née au Moyen-Orient vers 1800 avant J.-C. et à laquelle se rattachent ces trois religions, imposait a priori le refus des images, en excluant au contraire la représentation figurée et plus encore le culte des images. Le christianisme est l'exception et non la règle. Le Dieu unique (Yahvé, Allah) parle, mais ne se montre pas et souffre moins encore d'être figuré : l'épisode du Buisson ardent (Ex 3, 1) est explicite, d'autant mieux qu'il s'oppose à celui de l'adoration du Veau d'or (Ex 34), exemple biblique par excellence de l'abomination idolâtrique. L'interdit de la représentation s'étend même à tout être animé : « Tu ne feras aucune image sculptée de rien qui ressemble à ce qui est là-haut, ou sur la terre ici-bas, ou dans les eaux au-dessous de la terre. Tu ne te prosterneras pas devant ces images ni ne les serviras » (Deut 5, 8). La lutte de Mahomet contre les idoles de La Mecque s'inscrit dans la même logique. Le christianisme fait exception, non depuis l'origine, sans doute, mais dès les premiers siècles et surtout au cours du Moyen Âge. Face à la Réforme protestante, le catholicisme baroque puis saint-sulpicien renchérira encore sur le délire iconique de la période médiévale. Il faut attendre le concile Vatican II pour qu'un coup d'arrêt soit officiellement donné à la débauche d'images religieuses dans l'Église catholique.

6 Comment expliquer une telle exception ? C'est l'innovation centrale introduite par le christianisme, à savoir la croyance en l'Incarnation du Fils du Dieu, l'affirmation toute nouvelle de l'humanité et de l'historicité de Dieu, qui expliquent avant tout le paradoxe chrétien d'un monothéisme iconophile [3]. D'autres facteurs ont joué aussi, à commencer par les liens contradictoires du christianisme avec la culture hellénistique ou il est né : si les influences juives allaient dans le sens du refus des images, le paganisme gréco-romain léguait au contraire un ensemble de formes prestigieuses – de l'architecture des basiliques à l'art funéraire, dont on retrouve l'influence sur les sarcophages paléochrétiens ou les peintures des catacombes –, tout en provocant la répulsion devant les dangers de l'idolâtrie. Mais l'essentiel n'était pas là : il résidait dans la légitimité de principe d'une figuration anthropomorphe de Dieu puisque celui-ci, en la personne de son Fils, s'était fait homme, avait possédé et montré un visage humain. Une fois affirmé que Jésus n'était pas une simple apparence du Dieu invisible, mais ce Dieu même – en trois personnes, mais d'une seule nature (concile de Nicée de 325) – s'éclairait pleinement ce que le Christ avait dit à l'apôtre Philippe et dont témoigne l'évangéliste Jean : « Qui m'a vu a vu mon Père » (Jn 14, 9). Du régime de l'écoute de la Parole – Moïse devant le Buisson ardent ou recevant les Tables de la Loi –, on passait ainsi au régime du visible : voir le Fils, c'est voir le Père, et quand le Fils n'est plus là parce qu'il est remonté au ciel – Jn 16, 10 : « Je vais chez mon Père et vous ne me verrez plus » –, il reste la mémoire – qui est faite d'images – et ses supports matériels. Si l'image est légitime, doit être respectée et non détruite, dira Grégoire le Grand (pape de 590 à 604), ce n'est pas tant qu'elle est la « Bible des illettrés », c'est qu'elle permet de se remémorer les *gesta* du Christ, sa vie humaine et terrestre, et par suite les actions exemplaires des saints qui ont suivi son modèle.

7 L'originalité du christianisme peut s'apprécier à la lumière du rapport complexe qu'il entretient à l'égard du judaïsme : le Nouveau Testament vient, pour les chrétiens, réaliser la promesse de l'Ancien Testament, en le dépassant sans pour autant le renier. Pour lui, la hantise des idoles demeure et il ne s'agira jamais d'adorer les images en tant que matière façonnée par la main de l'homme. Il convient en revanche de les *regarder* intensément, avec dévotion et le désir d'aimer et d'être aimé par Celui qu'elles représentent, et ainsi d'élever son vrai regard, celui des « yeux de l'esprit », jusqu'à l'invisible.

Byzance et l'Occident

8 Dans l'empire byzantin, le défi de l'islam conquérant et iconophobe vint s'ajouter à la confrontation plus ancienne avec le judaïsme. Par ailleurs, les structures du pouvoir, restées fidèles au modèle césaro-papiste constantinien, suscitèrent des dissensions internes dont

les images – celles du Christ et celles de l'empereur – devinrent l'enjeu [4]. La « crise iconoclaste » de 726 à 787 et de 815 à 843 fut une tragédie qui secoua l'empire dans ses fondements politiques et théologiques et l'entraîna sur la pente irrémédiable de l'instabilité et du déclin. Mais elle provoqua aussi des réactions intellectuelles qu'illustre, au premier chef, l'essor d'une théologie de l'icône qui restera sans équivalent en Occident. En s'efforçant de penser le paradoxe d'une figuration de « l'infigurable » et de « l'inconscriptible », les théologiens « iconodoules » – partisans des icônes et de leur culte – Jean Damascène, Théodore de Stoudion et Nicéphore le Patriarche légitimèrent les icônes tant qu'elles étaient l'aboutissement ultime de l'*émanation* divine dans la Création et la matière. Du coup, ils justifiaient aussi le caractère immuable de ces images, voulues par Dieu telles qu'elles apparaissaient aux hommes : le rayonnement de leur or reflète la lumière insoutenable qui nimbe le Christ de la Transfiguration. Les gestes des divers types de la Vierge à l'Enfant – l'*Hodigitria*, qui tient l'enfant assis sur son bras gauche, l'*Eleusa,* ou « Vierge de Tendresse », qui en reçoit le baiser sur la joue, la *Theotokos*, ou Mère de Dieu, qui, frontale, lève les bras dans le geste de l'orante, etc. – sont codifiés de manière à ce que nul peintre ne s'avise d'en modifier un seul trait.

9 En Occident aussi, les images ont éveillé longtemps le soupçon et la crainte de l'idolâtrie, alors que restait très présent le poids de l'Ancien Testament et avec lui celui de l'interdit de la représentation figurée. Des crises iconoclastes ont ici aussi existé, mais aucune – avant du moins celle de la Réforme protestante – n'a atteint le paroxysme de l'iconoclasme byzantin du VIIIe-XIXe siècle. En l'an 600, on l'a dit, le pape Grégoire le Grand doit rappeler à l'ordre l'évêque iconoclaste Serenus de Marseille et c'est à cette occasion qu'il formule pour la première fois la « voie moyenne » des images dans la chrétienté d'Occident : il faut vénérer les images, mais ne pas les adorer et pas davantage les briser. La leçon pontificale est rappelée à la fin du VIIIe siècle alors que Charlemagne et l'Église franque, qui pourtant ne sont pas iconoclastes, refusent, pour des raisons largement politiques, de recevoir les canons du concile de Nicée II (787) qui rétablit en Orient le culte des images[5]. Pour les évêques carolingiens et l'empereur lui-même, l'« iconodoulie » des Grecs rappelle dangereusement l'idolâtrie des païens. Au début du IXe siècle, l'évêque iconoclaste Claude de Turin est sévèrement condamné par les prélats proches de l'empereur Louis le Pieux – au premier rang desquels l'évêque Jonas d'Orléans – et ses écrits sont voués à la destruction, de sorte que nous ne les connaissons qu'à travers les condamnations de ses détracteurs. Aux XIe-XIIe siècles, le renouveau des hérésies, qui s'en prennent à toutes les formes de médiation cléricale entre les chrétiens et Dieu, aux innovations et au pouvoir de l'institution ecclésiastique, prennent les images pour cible : avec raison, les hérétiques jugent que le culte des images était inconnu de l'Église primitive ; la richesse des images – l'or, les rares pigments qui entrent dans la fabrication des couleurs – est à leurs yeux une offense à l'idéal chrétien de pauvreté ; pour faire peindre et orner les images, les clercs détournent les richesses matérielles avec lesquelles ils pourraient plus utilement faire la charité aux indigents. Tous ces arguments se retrouveront dans la critique exercée par les lollards anglais et les hussites tchèques du début du XVe siècle, et surtout, un siècle plus tard, dans celle des Protestants – Luther et plus encore Calvin ou Zwingli – contre les « œuvres » et pour le salut par les seuls moyens de la foi et de la grâce divine.

L'essor des images en Occident

10 Alors même qu'à l'époque carolingienne l'Église franque marque encore des réserves à l'égard du culte des images, celui-ci prend son essor pour imposer des attitudes dévotionnelles et rituelles qui n'ont rien à envier au culte grec des icônes, même si elles ne bénéficièrent jamais de la même justification théorique. Les textes distinguent en fait deux types d'images : les images narratives, qu'ils appellent *historiae*, et les images frontales et hiératiques, généralement désignées sous le nom d'*imagines.* Ces *imagines* peuvent être peintes, mais aussi sculptées, comme les statues reliquaires de la Vierge à l'Enfant qu'on multipliait depuis l'époque romane ou les grands crucifix de bois, bourrés eux aussi de reliques – tel celui qu'a consacré l'archevêque Gero de Cologne en 970. Toutes ces *imagines* bénéficiaient d'une manière ou d'une autre de la puissance du miracle : d'une part, le miracle ou le songe qui a

présidé à leur découverte sous la terre, dans une source ou dans le creux d'un arbre, car il va de soi qu'une main humaine n'a pas pu les façonner – elles passent nécessairement pour avoir une origine divine ou du moins pour avoir été réalisées par la volonté et souvent avec l'aide des puissances célestes –, et, d'autre part, tous les miracles de guérison qu'on leur attribue ou dont elles sont le vecteur au profit des foules de pèlerins qui se pressent devant elles, veulent les toucher, dormir au plus près d'elles dans l'espoir d'obtenir le rêve prémonitoire de leur libération. Ainsi s'organisent – à Conques autour de la « majesté » ou statue reliquaire de sainte Foy, à Clermont, au Puy, à Lucques, à Rome, etc. – des sanctuaires d'images, qui bénéficient de la force d'attraction du culte plus ancien des reliques. À la statue miraculeuse de la Vierge ou du saint sont également offerts des cierges, des vêtements finement brodés – vêtir et dévêtir les images est un acte essentiel de leur culte [6] –, des bijoux, des ex-voto.

11 Au Moyen Âge central, la chrétienté occidentale, désormais stabilisée dans son espace géographique – surtout après l'abandon de la Terre sainte – et dans son cadre institutionnel – centré sur la Rome des papes –, accorde une place croissante à l'humanité du Christ, à son historicité, au destin de son corps physique, au spectacle des souffrances rédemptrices de la Passion. La dévotion au corps du Christ s'enracine dans la doctrine eucharistique de la Présence réelle – concile de Latran IV de 1214 –, illustrée par l'élévation de l'hostie durant la messe. Mais elle se manifeste aussi par un recours de plus en plus massif aux images, qui rendent visiblement présent ce corps et ces souffrances, et illustrent de même la présence physique de tous les personnages saints qui participent à la geste humaine de Jésus : la Vierge, les apôtres et les disciples et par extension les évangélistes, les martyrs et tous les saints. Ces personnages se meuvent et gesticulent à la surface des tableaux, leurs statues ont le relief de vrais corps, et s'ils portent de longues robes atemporelles, ils sont entourés – par exemple dans la scène de la Montée au Calvaire – d'une foule de figurants – paysans et bourgeois, bourreaux, soldats et joueurs de dés –, vêtus de chausses ou d'armures exactement comme les spectateurs des images, qui, en les regardant, peuvent d'autant mieux s'identifier à eux. Ainsi toutes les formes d'*historiae* – depuis la *Vie du Christ et de la Vierge* et les légendes des saints jusqu'aux aventures chevaleresques de Lancelot ou d'Alexandre – se déploient-elles en images, et sur tous les supports : tableaux, peintures murales, vitraux, manuscrits, tapisseries, miroirs et cassettes en ivoire, etc.

L'image épiphanique

12 Les *imagines* et même les *historiae* n'ont pas principalement de fonction mimétique : certes la *Piéta* exprime toute la douleur d'une mère recevant sur ses genoux le corps mort de son enfant et le Christ de la Flagellation démontre par ses plaies sanglantes le caractère insoutenable des tourments qu'il a physiquement endurés. Mais l'*Homo Pietatis*, qui figure ce même Christ couronné d'épines et tout ensanglanté, se dressant dans son tombeau en forme d'autel comme un mort vivant, brouille les frontières du visible et de l'invisible, de la vue – ce que l'on voit avec les yeux du corps – et de la vision – ce que l'on imagine ou ce dont on rêve avec les « yeux de l'âme ». On en a un témoignage dans l'iconographie de la *Messe de saint Grégoire*. Elle figure une légende tardive, qui n'est pas encore mentionnée dans la *Légende dorée* de Jacques de Voragine – troisième quart du XIIIe siècle. Elle se réfère à une prétendue vision du pape dans l'église romaine Sainte-Croix-de-Jérusalem, qui doit être considérée comme le foyer probable de diffusion de cette nouvelle tradition. En fait, il s'agit d'une innovation de l'iconographie elle-même, par ses propres moyens, sans suivre servilement aucun texte. L'image montre le pape Grégoire célébrant la messe, et le Christ nu lui apparaissant, debout sur l'autel ou sortant de son tombeau en exhibant ses plaies. Son sang jaillit dans un calice, ce qui exprime la fonction première de la nouvelle image : conforter la doctrine eucharistique de la Présence réelle ; derrière le Christ apparaissent les instruments de la Passion – *Arma Christi* – qui constituent eux aussi un nouveau thème iconographique à la fin du Moyen Âge.

13 Dans les images médiévales – comme dans la musique – s'entremêlent les réalités du monde visible et celles de l'invisible et de l'au-delà. Les mots *imago*, *effigies*, *species* – ce dernier signifiant l'apparence de l'objet onirique, mais aussi les particules physiques qui, selon la théorie médiévale de l'optique, transportent jusqu'à l'œil la forme des objets perçus –, *forma,*

figura, et bien d'autres encore, appartiennent aux registres mêlés de l'expérience des sens et de l'exercice de l'imagination ou de la croyance : endormi au pied de « l'image » de la Vierge, le pèlerin, pécheur et malade, voit en rêve, non l'image de la statue, mais celle de la Mère de Dieu vivante éternellement au ciel et intercédant en sa faveur auprès du Fils. Comme l'image de rêve, l'image matérielle renvoie à son prototype immatériel et invisible.

14 Le caractère d'objet matériel de l'image, auquel nous sommes exclusivement attentifs aujourd'hui lorsque nous contemplons une statue ou un tableau dans un musée – sa facture, les couleurs du vêtement, la richesse de l'or et des pigments, l'expressivité du visage ou des gestes – était très important au Moyen Âge aussi, comme en témoignent les nombreuses descriptions contemporaines d'images, qui sont parfois assez précises. Mais ce caractère matériel n'avait de sens qu'en fonction d'autres considérations, qui assimilaient l'image à une apparition. Les images font apparaître l'invisible, le divin, l'absent, qui peut être aussi le passé ou le futur. Aussi n'ont-elles pas ou, du moins, pas principalement ou pas avant longtemps – jusqu'au moment où, à la fin du Moyen Âge, les peintres commenceront à se préoccuper du portrait – de fonction mimétique, et d'ailleurs toutes les Vierges, aussi différentes soient-elles par les traits de leur visage ou la couleur de leurs vêtements, sont toujours *la* Vierge. De même l'image d'un roi ou d'un empereur, même si elle porte inscrite le nom du souverain, ne reproduit-elle pas fidèlement la singularité de ses traits physiques. Ce qu'il importe de montrer, c'est le statut et la dignité du personnage, qui sont les garanties de sa légitimité aux yeux des hommes et de Dieu. Les images médiévales – et parmi elles en premier lieu les *imagines* de culte ou de dévotion – ont une valeur *épiphanique* : même les plus modestes d'entre elles sont des manières d'apparition, comme si le ciel s'ouvrait pour les donner à voir et à vénérer.

Les plans de l'image

15 Dans de telles images, le spectateur n'est pas invité à « entrer », comme cela devient le cas au Quattrocento, lorsque s'impose peu à peu la construction de l'espace de la peinture suivant les règles géométriques de la « perspective linéaire » ou « artificielle ». Ces règles sont exposées et mises en pratique pour la première fois par l'architecte et sculpteur Filippo Brunelleschi († 1446) et par l'humaniste et architecte Leon-Battista Alberti, qui dédia au premier son traité *Della Pittura* (1436). Les peintres flamands – Jan van Eyck, Rogier van der Weyden – ne tardèrent pas à se mettre à l'école des Italiens. L'espace pictural est construit désormais à partir de lignes droites qui convergent toutes vers un point de fuite situé quelque part au « fond » du tableau, de manière à produire l'illusion d'une profondeur infinie. Quant aux limites du tableau, elles ressemblent au cadre d'une fenêtre ouverte à travers laquelle on regarde – d'où le nom de « perspective » – la scène ou le paysage représentés.

16 Toutes différentes étaient les images médiévales antérieures. Elles s'inscrivaient au contraire sur la surface de la page – dans le cas d'un manuscrit – ou du tableau, en une superposition de plans depuis l'arrière – qui est souvent un fond d'or – vers l'avant. Le spectateur n'y « entre » pas, c'est l'image qui semble venir vers lui. La disposition et la taille des personnages et des objets n'y sont pas soumises aux règles de la perspective – qui veut que ceux qui sont les plus lointains apparaissent aussi comme les plus petits –, mais à une hiérarchie symbolique qui privilégie la dignité du statut et la prééminence du sens : le Christ ou les saints sont grands parce qu'ils sont des personnages divins et célestes, le donateur du tableau est figuré tout petit à leurs pieds en signe d'humilité, même s'il se tient tout à l'avant du tableau. De telles peintures ne présentent pas d'espace unifié et il est même délicat de parler à leur propos d'*espace*. Elles sont plutôt une manière d'articuler des *lieux* distincts : ceux du céleste, ceux du terrestre, ceux du mythe, ceux du passé, du présent et du futur eschatologique – dans la peinture du Jugement dernier par exemple.

17 Si la perspective marque au XVe siècle une rupture décisive dans la tradition de la peinture occidentale et exercera son empire pendant plusieurs siècles – Renaissance, classicisme, réalisme bourgeois du XIXe siècle –, jusqu'à sa mise en cause par les impressionnistes puis les peintres abstraits au tournant du XIXe-XXe siècle, elle ne s'est pas imposée d'un coup à la fin du Moyen Âge. En fait, on observe plus tôt, dès le XIIIe-XIVe siècle, avec Giotto notamment, des modes de « spatialisation » des images qui ont été longtemps interprétés – à la suite

d'Erwin Panofsky – comme des signes avant-coureurs de la révolution « perspectiviste » à venir. C'est le mérite de Jean-Philippe Antoine d'avoir dénoncé l'anachronisme consistant à expliquer la peinture d'un Giotto par référence à des théoriciens, Alberti en premier lieu, postérieurs d'un siècle et demi [7]. Il a proposé au contraire de rapprocher la peinture du tournant du Duecento et du Trecento d'ouvrages théoriques d'une autre nature, ceux des *artes memoriae* qui fleurissent dans les villes italiennes du temps, dans la lignée de la rhétorique cicéronienne, de la *Rhétorique à Herennius* et de Quintilien. L'« art de la mémoire » consiste, premièrement, à associer mentalement chacune des idées dont on veut se souvenir à une « image » qui soit suffisamment frappante, voire scandaleuse, pour qu'on puise la retenir aisément ; deuxièmement, à placer toutes ces images dans un « théâtre » de la mémoire, un espace construit et ordonné dont il suffira ensuite de parcourir les différents lieux pour retrouver les images qui leur ont été affectées, et à travers elles les idées dont on aura besoin. Telle est la « machine mémorielle [8] » censée faciliter la technique oratoire des rhéteurs et des prédicateurs ayant besoin de mobiliser rapidement les idées et les arguments utiles à leur discours. Or, non seulement les peintres contemporains, qui étaient suffisamment lettrés pour ne rien ignorer de ces techniques intellectuelles, découpent en une suite de scènes successives la *storia* de leurs programmes narratifs, ainsi Giotto à la Chapelle Scrovegni de Padoue ou à Santa Croce de Florence – ce qui se faisait en fait depuis très longtemps –, mais ils donnent à chacun de ces tableaux une profondeur illusionniste, tridimensionnelle, pour loger chaque épisode de l'histoire dans la « niche » qui lui revient. Autrement dit, ils réalisent par les moyens de la peinture ce que les « arts de la mémoire » invitent à faire mentalement. À partir de ces exemples italiens, cette peinture « spatialisée » – qui s'éloigne des « lieux » de la peinture antérieure – semble avoir étendu son influence sur des ateliers mineurs et d'autres supports, comme le manuscrit enluminé. L'enluminure narrative, dans les manuscrits religieux, mais aussi dans la foule des manuscrits littéraires profanes des XIVe et XVe siècles – par exemple dans ceux du *Roman de Troie* ou de *l'Histoire d'Alexandre* – s'essaye à « creuser » l'espace, à suggérer les lointains en réduisant la taille des personnages et des objets, sans connaître pour autant encore les règles de la *perspectiva artificialis*.

18 Un manuscrit français de la *Légende dorée* de Jacques de Voragine comporte pour chaque vie de saint une miniature qui obéit à ces principes. Pour saint Martin, par exemple, l'image se divise en deux épisodes juxtaposés, correspondant à deux moments distincts de la légende : à gauche, saint Martin, à cheval, partage son manteau avec un pauvre infirme ; à droite, dans une église, saint Ambroise a la révélation de la mort de saint Martin, dont il voit des anges emporter l'âme au paradis – MÂCON, *Bibliothèque municipale*, 3, fol. 36v°. Une telle image ne présente pas d'espace unifié, à l'inverse des images contemporaines qui déjà obéissent aux règles de la perspective. On chercherait en vain un point de fuite unique : chaque « lieu » – l'enfilade des passages voûtés à l'entrée de la porte fortifiée de la ville, les maisons de l'arrière-plan ou, à droite, l'intérieur de l'église, dont les murs sont évidés pour permettre au regard du spectateur d'y pénétrer – semble posséder son propre espace en trois dimensions.

À quoi servent les images ?

19 Non seulement les images se sont multipliées et transformées au cours du temps, mais elles furent investies de fonctions des plus nombreuses pour les individus et la société. Chaque image n'a pas une fonction, mais un grand nombre, qui s'ajoute et se combine. Non sans raison, étant donné l'emprise du christianisme sur tout le corps social et son rôle dans la justification même de la représentation figurée à l'époque médiévale, nous avons déjà insisté sur les fonctions religieuses : les images participent à la liturgie de l'Église et en sont parfois même l'objet – dans le cas par exemple du transport en procession de l'image d'un saint, lors de la fête de celui-ci – ; dûment expliquée au « peuple », elles peuvent contribuer à l'enseignement de l'histoire sainte ; les fondations pieuses, familiales ou confraternelles, multiplient les images votives, peintes sur le mur intérieur d'une église et dans les chapelles qui ceinturent la nef ; clercs et simples fidèles contemplent les images de dévotion – crucifix, statue de la Vierge à l'Enfant – et leur confient leurs prières. Parfois, les images deviennent le support d'expériences visionnaires : c'est devant le crucifix ou en le serrant contre leur corps, que l'abbé Rupert

de Deutz au XIIe siècle, François d'Assise dans la chapelle de San Damiano un siècle plus tard, Claire de Montefalco ou Angele de Foligno, ou pareillement, dans l'Empire, Hedwige de Silésie et bien d'autres femmes mystiques de la fin du Moyen Âge, sont saisis de visions extatiques et entendent des voix célestes.

20 Cependant, les images remplissent d'autres fonctions encore, qui peuvent être profanes. Mary Carruthers a noté comment, dans un livre, elles peuvent jouer le rôle d'« art de la mémoire » ; ce serait même le cas de certaines figures marginales qui n'ont pas de rapport direct avec le texte, mais qui, par association, permettent de se souvenir plus facilement de tel ou tel passage. Le décor fastueux des livres d'Heures ou des palais exalte le prestige de leurs possesseurs, même si ces livres et ces peintures peuvent simultanément soutenir la dévotion individuelle. Les sceaux, qui reproduisent le blason et la devise de ceux qui les détiennent, remplissent une fonction tout à la fois juridique et « identitaire » : ces images, répandues par dizaines de milliers dans tout le corps social, montrent que l'existence sociale des individus est aussi affaire de visibilité ou, comme on pourrait le dire aujourd'hui de manière anachronique, de publicité. L'image est donc aussi un grand moyen d'expression idéologique, ce qui vaut pour le pouvoir ecclésiastique comme pour les pouvoirs séculiers : la fresque du Bon Gouvernement, commandée à Ambroggio Lorenzetti pour la salle des Neuf du Palazzo Publico de Sienne, entre 1337 et 1340, exalte les vertus du gouvernement communal – la paix, la concorde, l'équité, la justice – et les bienfaits que la ville apporte à la campagne environnante [9]. Toutes ces fonctions se trouvent concentrées dans les débuts de l'art du portrait, qui bénéficie pour commencer aux souverains – le pape Boniface VIII, dès le début du XIVe siècle, les rois de France Jean le Bon et Charles V, puis les princes et plus tard, au XVe siècle, les principaux dignitaires de la cour de Bourgogne, peints par les meilleurs artistes flamands. Le portrait glorifie leur personne et leur pouvoir, enracine leur effigie dans le mémoire des hommes par-delà la mort, les hisse sur un pied d'égalité avec les saints qui seuls jusqu'alors, bénéficiaient d'une image individualisante. Il est remarquable que le visage soit, dans tous les cas, privilégié. C'est par lui et surtout par le regard que s'instaure un échange avec le spectateur du portrait, comme aussi, le cas échéant, entre celui qui s'est fait « portraituré » et les intercesseurs célestes auxquels il s'adresse. Une telle image est le lieu d'une relation triangulaire entre l'individu, la société et le divin.

21 Mais dans d'autre cas, toute distance s'abolit : à l'inverse du portrait, le masque se porte sur le visage, métamorphosant l'individu en un animal ou un être diabolique dont l'intrusion rituelle représente une rupture temporaire de l'ordre social. Le carnaval ou le charivari, mais aussi les gargouilles dont sont hérissés les murs extérieurs des cathédrales, témoignent à leur manière de l'extension considérable du monde médiéval des images.

Les images dans les livres

22 Bien avant l'ère chrétienne, les polythéismes antiques ont bien connu les statues des dieux et c'est d'ailleurs la raison pour laquelle la culture chrétienne a si longtemps refusé de donner une troisième dimension à ses propres images. La « tridimensionalité » semblait caractéristique des *simulachra,* des idoles. De même la peinture murale, dans les sanctuaires et les simples demeures, avait existé bien avant que les églises chrétiennes ne soient construites et ornées : les temples païens présentaient eux aussi des colonnes et des statues polychromes. Spécifiques, en revanche, furent le vitrail – on y reviendra – et l'enluminure des manuscrits. Le *codex*, c'est-à-dire le livre, a en propre de pouvoir s'ouvrir directement à une page donnée et de se feuilleter à volonté. Il est une invention de l'Antiquité tardive. C'est au Ve siècle qu'il commence à supplanter le rouleau de papyrus ou de parchemin (*volumen*) de consultation moins aisée, mais qui se maintiendra pourtant tout au long du Moyen Âge pour certains usages très spécifiques, en Angleterre notamment.

23 En même temps que le *codex* apparaît une autre innovation qui va profondément marquer jusqu'à aujourd'hui nos pratiques culturelles : le livre illustré. La faculté d'associer sur une même page un texte et une ou plusieurs images représente, dans la tradition occidentale, une vraie révolution. Certes, on pourra retrouver ailleurs semblable pratique culturelle, dans les livres persans par exemple. Mais le codex enluminé rompt fermement avec les deux

civilisations dont la culture chrétienne est issue : le paganisme gréco-romain, pour lequel l'iconographie – pensons par exemple à la colonne Trajane – et l'épigraphie – les milliers d'inscriptions qui couvraient les murs, mais étaient dépourvus d'images – constituaient des champs graphiques séparés, et le judaïsme ancien puis médiéval, qui privilégie l'Écriture – les rouleaux de la Torah au premier chef – et refuse d'autant plus vigoureusement la figuration.

24 Pour le christianisme aussi, comme dans le cas du judaïsme, l'Écriture – avant que l'écriture ne connaisse des formes et des contenus plus utilitaires et profanes – est d'abord la trace d'une parole révélée. Mais à cet écrit, les manuscrits ajoutaient les images, surtout quand le livre présentait un caractère insigne, quand son prix et la dignité de son commanditaire – riche abbaye, évêque ou puissant souverain –, étaient plus élevés. Les images n'étaient pas dans les livres un simple ornement fait pour le plaisir des yeux ou un moyen didactique seulement destiné à faciliter la compréhension du texte : en faisant d'entrée de jeu le choix d'une iconographie anthropomorphe – même si celle-ci ne caractérise pas exclusivement les images médiévales –, ces images exprimèrent la conception profondément *humaine* du divin que le christianisme n'a cessé de développer. À l'abstraction du texte, à l'énumération des noms divins, il a associé, parce que telle était sa nature spécifique, la figure humaine du Dieu fait homme et entré dans l'histoire. Toutes les autres figures humaines qui peuplent les images chrétiennes – celles des apôtres, des saints, des rois, des évêques, des hommes ordinaires – tirent leur légitimité de cette image première du Fils de l'Homme.

25 L'Écriture est donc simultanément lisible et visible, elle est de manière indissociable parole et image, parce qu'elle renvoie tout entière à la présence corporelle et concrète d'un *homme* dans l'histoire, Jésus. Par contre coup, toute la Bible, y compris l'Ancien Testament, se trouve engagée dans la logique figurative du christianisme : dans la mesure où l'Ancien Testament préfigurait le Nouveau, il fut possible de donner par anticipation au Créateur, dans la Genèse, les traits et le nimbe cruciforme de son Fils. Sans simplifier à l'extrême et nier d'autres facteurs, on peut soutenir l'hypothèse qu'il y avait une sorte de nécessité à ce que le christianisme, dont l'Incarnation est la croyance pivot, inventât ou du moins développât comme il l'a fait non seulement les images, mais au premier chef le livre illustré.

26 On l'a dit, le pape Grégoire le Grand a défendu face à l'évêque iconoclaste Serenus de Marseille, la légitimité et l'utilité des images, qui seraient « la Bible des illettrés ». La formule utilisée par le pape n'était pas exactement celle-ci et, isolée de son contexte, elle simplifie exagérément la conception plus complexe que le pape avait des images chrétiennes. Elle a du moins le mérite d'attirer l'attention sur le grand partage socioculturel de la chrétienté médiévale : seuls les clercs, les *litterati,* étaient capables d'écrire et de lire, et du reste la culture cléricale se voulut longtemps exclusivement latine. Les autres, qui formaient la très grande majorité, étaient globalement les *illitterati*, ceux qui ignorent tout du latin. Commentées à l'occasion par les clercs, les images publiques, en premier lieu sur les murs ou au tympan des églises, ont sans nul doute contribué à façonner l'imaginaire des chrétiens ordinaires et à leur apprendre les rudiments de l'histoire sainte. Mais la fonction des images religieuses ne se limita jamais à cette pédagogie : au-delà de tous les rôles joués par les images en général – mémoire, dévotion, prestige, idéologie, etc., dont on a déjà parlé – elle était bien davantage de faire advenir dans le visible l'invisible de la croyance et de donner forme humaine à la parole des Écritures. C'est pourquoi les images sont si nombreuses dans les livres, alors que les clercs, qui eurent longtemps le monopole de la culture livresque, n'avaient pas besoin des images pour comprendre le sens du texte, par exemple celui des psaumes, qu'ils connaissaient par cœur.

27 Si nous parlons en effet de « livre », d'« images » et de « lecture », il nous faut prendre conscience du caractère trompeur de ces mots, qui étaient déjà ceux de l'époque médiévale, mais qui entre-temps ont changé de sens. C'est que les pratiques culturelles se sont depuis lors profondément modifiées. Nous pratiquons aujourd'hui une lecture individuelle, silencieuse, intériorisée, qui était tout à fait exceptionnelle au Moyen Âge – on l'attribuait avec étonnement à saint Ambroise de Milan au Ve siècle. Les clercs lisaient à voix haute et généralement pour un auditoire et, du coup, la matérialité même du texte – lequel n'avait pas été écrit de main propre, mais, là encore, avait été dicté à haute voix – en était affectée. En effet, alors que la « performance » orale et sonore de la lecture pouvait se satisfaire de la *scripta continua*

de tradition antique, qui caractérise par exemple les manuscrits carolingiens, la lecture individuelle et silencieuse – à l'origine de notre lecture « moderne » – rendit nécessaire, si l'on en croit Paul Saenger [10], la séparation des mots et l'usage de nouveaux signes de ponctuation. Ces nouveaux modes graphiques s'imposèrent peu à peu dans toute l'Europe à partir du XIIe siècle et caractérisèrent notamment les premiers manuscrits en langue vernaculaire.

28 Ainsi, dans l'usage vocal du livre qui longtemps domina la culture lettrée du Moyen Âge, nous retrouvons aisément le « triangle de l'expression » dont parlait Paul Zumthor : de même que l'image est un moyen de donner un *corps* à l'invisible, l'écriture n'est là que pour faire entendre une *voix.* C'est au sens propre une *anthropologie* – une représentation de l'homme dans les aspects fondamentaux de sa présence physique, sa voix, son corps, ses gestes – qui se met ainsi en scène.

La musique des images

29 La voix joue un rôle essentiel de communication. Elle anime l'écriture, lui donne sa présence efficace en mettant en relation le lecteur/locuteur et ceux auxquels il s'adresse, ses auditeurs, mais aussi la puissance divine invisible, et cela toutes les fois que le texte lu, dit, psalmodié, chanté est aussi une prière. C'est ici que nous retrouvons doublement la musique : de même qu'elle sous-tend la « performance » de l'écriture, elle anime les images dont on vient de montrer à quel point elles aussi sont liées à cette dernière, au moins dans le cas du livre manuscrit.

30 Toute une partie des livres médiévaux peut être considérée comme des « livres de musique », dès lors qu'ils servent à la liturgie, où le « plain-chant » dit grégorien et plus tard, à partir du XIIIe-XIVe siècle, les chants polyphoniques occupent une place considérable. Parmi les livres liturgiques – sacramentaires, missels, graduels, antiphonaires, bréviaires, etc. –, certains sont exclusivement réservés aux chants de la messe et de l'office [11]. Ce sont les graduels – qui rassemblent les chants du propre de la messe et parfois de l'ordinaire : *Gloria Sanctus*, *Agnus Dei*, *Credo* –, les antiphonaires de l'office et de la messe – qui font alterner antiennes et répons –, les tropaires – qui rassemblent les « tropes » ou pièces musicales qui viennent enrichir et interpréter les chants d'origine biblique –, ou encore le *cantatorium* ou livre du soliste.

31 Les textes reçoivent une notation musicale, qui, elle-même, s'adapte à l'évolution des pratiques chorales. À partir de l'époque carolingienne se développe la notation neumatique – du latin *neuma* –, qui ne connaît pas les portées et sert seulement d'aide-mémoire aux chantres. Au XIe siècle, les neumes envahissent l'espace compris entre les lignes du texte. Plus tard s'impose la notation carrée, inscrite sur une portée à quatre lignes.

32 Une page du graduel qui compose l'une des parties d'un missel allemand du XIIe siècle, le missel de Stammheim – produit à Hildesheim vers 1160 –, frappe par son organisation visuelle : contenant les chants de la messe de Noël, elle est introduite par une grande initiale ornée *P* de *Puer natus est* (« Un enfant est né… »). Les divisions du texte, lequel est écrit à l'encre noire, sont marquées par de petites initiales rouges et par la lettre abrégée *V*, pour *versus*, qui signale les versets du chant. Les modulations de la voix sont enfin exprimées par la notation neumatique, qui s'insinue entre toutes les lignes du texte (fol. 16). L'initiale présente une taille exceptionnelle, supérieure à la moitié de la page. Inscrite dans une forme géométrique verte et brune, elle comporte un fond bleu sur lequel se détache le rinceau végétal d'une vigne, dont un renard et un homme semblent prisonniers. Cette iconographie rudimentaire n'est pas « historiée » : elle ne montre aucune image se référant directement au texte, comme pourrait le faire ici une image de la Nativité, avec la crèche, la Vierge Marie, Joseph, l'Enfant Jésus, l'âne et le bœuf. Il s'agit tout au plus d'évoquer, par le surgissement végétal du rinceau qui forme la lettre, l'espoir d'une vie nouvelle contenu dans l'évocation de la fête. Mais il faut surtout mettre en relation l'ornementation contournée de l'initiale et la notation neumatique de la page. Ce n'est pas le déchiffrement du détail de l'iconographie qui pouvait retenir les chantres ou le célébrant, mais la vision des couleurs qui, par grands à-plats, passaient sous leurs yeux au fur et à mesure qu'ils tournaient les pages du missel tout en élevant et abaissant leur voix au rythme de la notation neumatique [12].

33 Ce même manuscrit, d'une richesse exceptionnelle, comporte aussi une étonnante série de vingt huit pages, où le texte neumé des chants ordinaires (fol. 60v°-61v°) – *Kyrie, Sanctus, Gloria, Agnus Dei*, etc. – puis des proses ou séquences d'une quinzaine de fêtes insignes – Nativité, Saint-Étienne, Toussaint, etc. – est contenu dans une double arcature en plein cintre reposant sur trois colonnes (fol. 62v° à 74v°). Le plus remarquable est l'infinie variation ornementale et chromatique de ces colonnes, de leur base et de leur chapiteau, des arcs qui les surmontent. À l'instar des colonnes des églises réelles du temps – elles ont aujourd'hui perdu leurs couleurs –, colonnes et arcs s'animent de motifs géométriques angulaires ou circulaires, de bandeaux, de volutes, d'ondulations, de zigzags, de lignes continues, de pointillés, brillant des couleurs les plus vives : or, rouge, bleu, vert. Aucune intention mimétique ne préside à cette ornementation et c'est à peine si certains dessins et couleurs peuvent faire penser à une imitation des veines du marbre. Chaque type ornemental caractérise deux pages se faisant face, une page verso et une page recto, car l'unité visuelle élémentaire est celle du livre ouvert. Dès qu'on tourne la page, c'est un autre type qui apparaît sur les deux folios suivants. Au folio 63v ° par exemple – lequel est identique à cet égard au folio 64 qui lui fait face –, sont écrits à l'encre noire les chants neumés du propre de l'Épiphanie. Aucune iconographie n'évoque la fête. En revanche, la double arcature accompagne par le rythme de ses couleurs, et notamment l'ondulation rouge, blanche et bleue de la colonne centrale, le chant du chœur qui devait résonner à cette occasion sous les voûtes de l'abbaye.

34 Même quand la notation neumatique ou musicale est absente, la seule mise en page de l'écriture peut faire participer celle-ci au rythme sonore de la « performance » liturgique. Les préfaces de la messe montrent, sur la page de verso, une grande initiale *P*, les figures allégoriques des vertus et les initiales *V<ere> D<dignum>* de l'incipit (fol. 84v°-85). Au recto qui lui fait face, le texte est écrit alternativement en lettres noires et en lettres d'or, qui s'inscrivent elles-mêmes sur des « fonds » alternativement rouge, or, noir, vert ou brun. Cette tablette bordée alternativement de motifs floraux et des effigies du Christ et de saints réalise visuellement une gamme chromatique, qu'on peut rapprocher peut-être du rythme des « mélismes » et des « cantillations » des moines. Une fois encore, c'est un rythme qui s'impose simultanément dans toutes les composantes de la page, exprimant et peut-être soutenant le rythme réel de la cérémonie liturgique. Or, ceci n'est pas propre à un seul manuscrit, même si celui que nous venons de considérer apparaît d'une exceptionnelle richesse. Si on remonte encore plus haut dans le temps, on rencontre, dans les manuscrits insulaires du haut Moyen Âge, un usage véritablement musical de la calligraphie elle-même. Alors que les neumes n'existent pas encore à cette époque et dans ce milieu, ce sont les lettres elles-mêmes, par leur succession et leur taille décroissante, qui, avec leurs entrelacs colorés et savants, font chanter la parole sacrée de l'Évangile – par exemple DUBLIN, *Trinity College Library*, A. 4. 5, fol. 126, début de l'évangile de Luc.

35 Texte, image, chants, gestes forment une unité « performative » qu'il ne faut rompre en aucun cas. Les documents eux-mêmes nous incitent à considérer en même temps la totalité des actes rituels et plus particulièrement liturgiques par lesquels la société médiévale, ses croyances, ses structures idéologiques se mettaient en scène. Un remarquable *ordo* du sacre et du couronnement du roi de France datant du milieu du XIIIe siècle a été récemment publié et étudié de manière exemplaire [13]. Le manuscrit présente simultanément la « totalité insécable » des modes d'expression de l'époque : le texte des instructions liturgiques (en latin), une série de quinze miniatures qui reproduisent toutes les étapes essentielles du rite, enfin, outre la mention des sonneries de cloches à la fin de la cérémonie, des antiennes et répons accompagnés de notation musicale. Ces pièces chantées ne sont pas propres à cette cérémonie, mais elles contribuent à la plénitude et au faste de sa célébration. « L'organisation modale est très homogène », écrit à son propos Marie-Noël Colette, « les deux répons sont en mode de *mi*, de même que le *Te Deum*, cité deux fois dans cet *ordo*. Cette ambiance modale pouvait se marier harmonieusement avec les cantillations qui devaient porter les oraisons et bénédictions. Un tel ensemble contribuait à la sérénité et à la beauté, sinon à l'éclat sonore de la cérémonie [14] ». On le voit par exemple au moment où le roi doit se prosterner tandis que le chœur entonne le premier *Te Deum*. La rubrique de l'*ordo* énonce : « Le roi se prosternera ensuite complètement

et humblement sur le sol, les bras en croix, avec les évêques et les prêtres prosternés de part et d'autre. Les autres psalmodieront brièvement en chœur la litanie qui suit. » Sur la même page (PARIS, *BnF*, lat. 1246, fol. 5v°), juste en dessous des trois dernières lignes bien rouges de la rubrique, la quatrième miniature de ce manuscrit montre, dans un cadre architectural qui évoque la cathédrale de Reims – où les rois de France étaient sacrés et couronnés –, le roi prosterné devant l'autel, les mains jointes. Derrière lui, une tenture ouverte exprime le caractère sacré du lieu et de la cérémonie. De part et d'autre, dans des « lieux » de l'image qui leur sont propres et sont surmontés d'une ogive, deux groupes d'évêques, de clercs et de moines accompagnent de leur chant le geste royal [15]. Juste en dessous, dans la page, commencent sur deux colonnes, en écriture noire, mais en faisant alterner des initiales rouges et bleues, la longue série des *Kyrie eleyson* et des *Christe eleyson* et l'invocation chantée de la miséricorde du Père, du Fils et du Saint-Esprit – *Pater de celis / Deus miserere nobis / Fili redemptor / mundi Deus, miserere nobis. Spiritus Sancte Deus, miserere* / etc.

36 Il n'est pas nécessaire que les images *représentent* des musiciens, des chantres, ou des instruments de musique – comme c'est le cas par exemple des milliers d'images figurant David musicien au début du Psautier et le plus souvent dans l'initiale historiée de *Beatus* (psaume 1). Associées ou non au texte neumé ou noté d'un chant liturgique, les images médiévales, par l'alternance des couleurs vives, par le rythme de leur succession, par les formes contournées des personnages et des motifs végétaux, résonnent par elles-mêmes, par leurs seules caractéristiques formelles, à l'unisson des chants, des sonneries de cloches, et des accords instrumentaux qui animent toute la vie sociale et notamment rituelle de ces époques. Le rapprochement entre image et musique doit se faire au plan formel avant même d'évoquer l'iconographie explicite. Étudiant l'iconographie de David musicien dans les manuscrits enluminés du psautier, Isabelle Marchesin a bien montré que le nombre des cordes de la harpe du psalmiste et même la position de ses doigts sur la hanche de l'instrument pouvaient exprimer exactement l'accord tonal de la musique liturgique [16]. Un ou deux siècles plus tard, les hommes sauvages ou les hybrides musiciens envahissent avec leur vielle ou leur trompe les marges des manuscrits. Ces figures marginales ne dépeignent fidèlement aucune pratique réelle de ces instruments, mais, à l'instar des motifs ornementaux analysés plus haut dans un missel du XIIe siècle, elles font chanter et résonner la page écrite, qui souvent comporte aussi une miniature centrale. Elles confèrent à la page une sonorité qui n'est pas moins essentielle à sa « réception » que ses caractères textuel et visuel [17].

37 Nous nous sommes concentrés ici sur les miniatures, dans la mesure où elles associent, le plus immédiatement, écriture, images et musique. Mais la démonstration doit être prolongée dans d'autres domaines, l'art du vitrail ou l'architecture, également cadre et objet de pratiques rituelles et symboliques. Les vitraux non plus n'étaient pas faits pour être regardés. Ils étaient placés trop haut et les scènes narratives étaient trop petites pour être déchiffrées attentivement, même par des clercs. Ceux-ci, en revanche, en connaissaient le thème central – la vie d'un saint ou de la Vierge, l'Arbre de Jessé, etc. – et savaient – ce qui était sans doute aussi important – quel fondateur en avait financé la réalisation. Moins encore que dans le cas des peintures murales ou des tympans sculptés, la fonction des vitraux n'était didactique. Elle était rituelle : elle consistait à inonder le pavement de l'église d'une lumière colorée, à vêtir de soleil les processions des clercs, lesquels s'immergeaient ainsi, de tout leur corps, au rythme de leurs pas et de leurs voix, dans cette manifestation lumineuse de la gloire divine. Il n'en allait pas autrement à l'extérieur, dans le cloître. On a beaucoup écrit sur ce lieu quadrangulaire de passage et de déambulation méditative qui pour les moines anticipait peut-être sur le Paradis céleste. Observons simplement comment l'alternance de l'ombre et de la lumière rythmait le pas des moines ou des religieux et soutenait le cours de leur contemplation – par exemple cloître du musée d'Unterlinden à Colmar. Quand la journée était belle – dans les pays du Nord, le cloître est généralement construit au sud de l'église conventuelle, de manière à recevoir tout l'ensoleillement et la chaleur possible –, les religieux se laissaient zébrer par ces lames venues du ciel et qu'animait le murmure de leur psalmodie. L'image semble ici échapper à la pierre qui lui confère son apparence solide et sa densité : par-delà la matière, elle retrouve, dans l'éclat de son apparence visuelle et l'harmonie de la *musica,* tout ce qui fait d'elle une épiphanie.

Notes

1 Cet article a été publié dans *Le Moyen Âge vu d'ailleurs II. Historiografia e pesquisas recentes*, E. MAGNANI, H. FRANCO JÚNIOR et F. DE CAMPOS (dir.), São Paulo, 2004 (Série Ciências Humanas, 27), p. 156-177.
2 R. RECHT, *Le croire et le voir. L'art des cathédrales (*XIIe-XVe *siècle)*, Paris, 1999.
3 Pour une vue d'ensemble : J.-C. SCHMITT, *Le corps des images. Anthropologie visuelle du Moyen Âge,* Paris, 2002. Voir également, J. BASCHET et J.-C. SCHMITT (dir.), *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, Paris, 1996 ; H. BELTING, Image et culte. Une histoire de l'image avant l'époque de l'art, 1990, trad. française, Paris, 1998 ; J. WIRTH, *L'image médiévale. Naissance et développement (*VIe-XVe *siècle)*, Paris, 1989.
4 G. DAGRON, *Empereur et prêtre. Étude sur le « césaropapisme » byzantin*, Paris, 1996.
54. F. BOESPFLUG et N. LOSSKY (dir.), *Nicée II, 787-1987. Douze siècles d'images religieuses*, Paris, 1987.
6 M. ALBERT-LLORCA, *Les Vierges miraculeuses. Légendes et rituels*, Paris, 2002.
7 J.-P. ANTOINE, *Six Rhapsodies froides sur le lieu, l'image et le souvenir*, Paris, 2002, spécialement p. 53 à 98 : « Mémoire, lieux et invention spatiale dans la peinture italienne des XIIIe et XIVe siècles ».
8 M. CARRUTHERS, *Machina memorialis. Méditation, rhétorique et fabrication des images au Moyen Âge*, Paris, 2002 (trad. française) ; EAD., *Le livre de la mémoire. La mémoire dans la culture médiévale*, Paris, 2002.
9 Q. SKINNER, *L'artiste en philosophe politique. Ambroggio Lorenzetti et le Bon Gouvernement*, Paris, 2003.
10 P. SAENGER, *Space between Words. The Origins of Silent Reading,* Palo Alto, 1997.
11 É. PALAZZO, *Le Moyen Âge. Des origines au* XIIIe *siècle. Histoire des livres liturgiques*, Paris, 1993, p. 84-102.
12 J.-C. BONNE, « Rituel de la couleur. Fonctionnement et usage des images dans le Sacramentaire de Saint-Étienne de Limoges », *Images et significations. Rencontres de l'École du Louvre*, 1983, p. 129-139.
13 J. LE GOFF, É. PALAZZO, J.-C. BONNE et M.-N. COLETTE, *Le sacre royal à l'époque de saint Louis*, Paris, 2001.
14 J. LE GOFF, É. PALAZZO, J.-C. BONNE et M.-N. COLETTE, *Le sacre royal…, ibid.,* p. 233.
15 Description précise de cette miniature par Jean-Claude Bonne (J. LE GOFF, É. PALAZZO, J.-C. BONNE et M.-N. COLETTE, *Le sacre royal…, ibid.*, p. 161).
16 I. MARCHESIN, *L'image* organum*. La représentation de la musique dans les psautiers médiévaux, 800-1200*, Turnhout, 2000.
17 M. CLOUZOT, « La musique des marges. L'iconographie des animaux et des êtres hybrides musiciens dans les manuscrits enluminés du XIIe au XIVe siècle », *Cahiers de civilisation médiévale*, 42 (1999), p. 323-342. J.-C. SCHMITT, « L'univers des marges », *in* J. DALARUN (dir.), *Le Moyen Âge en lumière*, Paris, 2002, p. 329-362.

Pour citer cet article

Référence électronique

Jean-Claude Schmitt, « Les images médiévales », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre | BUCEMA* [En ligne], Hors-série n° 2 | 2008, mis en ligne le 05 mars 2008, consulté le 06 juin 2015. URL : http://cem.revues.org/4412 ; DOI : 10.4000/cem.4412

Droits d'auteur

Entrées d'index

Index de mots-clés : image